

Justyna Stasiowska

## Remiks

**Słowa kluczowe:** remiks, kultura didżejska, recykling

W przestrzeni polskiego teatru i sztuk performatywnych ostatnich lat określenie remiks stało się nowym sposobem nazwania praktyki przepisywania dzieł już istniejących w obiegu kulturowym. Wykorzystanie tego właśnie pojęcia ma swoją historię związaną z analizą spektakli Jana Klaty, zaproponowaną przez Annę R. Burzyńską w 2010 roku, oraz powstaniem projektu RE//MIX w 2011 roku. W opublikowanym na łamach czasopisma teatralnego bloku poświęconym twórczości Jana Klaty określono go mianem DJ-a, próbując w ten sposób wyjaśnić rolę utworów muzyki popularnej w twórczości reżysera. Burzyńska w tekście *„Trylogia” w skali molowej* (2010) zaproponowała analizę, w której społeczno-historyczny kontekst wykorzystanych w spektaklach utworów i ich tekst posłużyły jako klucz interpretacyjny do spektakli. Sposobowi myślenia badaczki o roli remiksu w kulturze blisko do propozycji jednego z teoretyków kultury didżejskiej – Paula D. Millera, który pisze, że „próbka dźwiękowa działa niczym synekdocha – to centrum, punkt odniesienia dla dramaturgicznych ram życia. Nazwijmy miksy i piosenki wytworzone przez didżeja społeczną konstrukcją pamięci” (Miller 2010: 432). Określenie Klaty mianem DJ-a wprowadziło zatem w przestrzeń teatrologii perspektywę teoretyków kultury didżejskiej, w której przetwarzany materiał istnieje w obiegu kultury, stanowiąc formę pamięci danej społeczności. Rolą reżysera, czy szerzej pojmowanego twórcy, jest w tym ujęciu selekcjonowanie materiału i ponowne przedstawienie go odbiorcy, nakierowane na umocnienie poczucia funkcjonowania

w konkretnej społeczności, kultywacji danej tożsamości poprzez nieustanne pamiętanie, czyli remiksowanie dzieł na użytek tu i teraz.

Paul D. Miller, teoretyk i DJ, skupiał się jednak na remiksie jako działaniu społecznym, dla którego określona praca z materiałem i powstanie dzieła odgrywają rolę drugorzędną wobec grupotwórczego potencjału praktyki. Trudno zatem uznać pracę z fragmentami dzieła, czyli samplami za nową technikę obecną w działaniach artystycznych, ponieważ działanie DJ-a częściowo pokrywa się z działaniem artysty w recyklingu. Związek ten można dostrzec w tekście *Odpadki i zagadki: od Mony Lisy do Rambo*, gdzie Josette Féral stwierdza, iż recykling form wykorzystuje obiekty, czyli dźwięki, przedmioty i materiały, „znajdujące się w obiegu kulturowym, wyjmuje je z dotychczasowych kontekstów, dogłębnie przemienia i włącza w inne dyskursy, nadając nowe znaczenia” (Féral 2010: 38). Jeśli skupić się jedynie na rezultacie, czyli powstałym dziele, myślenie o remiksie jako asamblażu, cut-upie, formie intertekstualnej wyjaśnia efekt ponownego ukazania materiału w innym kontekście i stanowi sposób pracy nad pamięcią kulturową danej społeczności.

Zdefiniowanie remiksu jako techniki pracy z pamięcią kulturową, pozwalającą na powołanie wspólnoty, wydaje się przyświecać projektowi RE//MIX, zaproponowanemu i zrealizowanemu pod opieką Tomasza Platy w komunie//warszawa. Od 2011 roku kurator zapraszał artystów teatru, performansu i tańca, by wybrali do przetworzenia przez siebie dzieło (lub twórczość) artysty ważnego dla sztuk performatywnych XX wieku. Działania artystyczne wchodziły w dyskusję z wybranymi dziełami i postaciami, często przepisując je na nowo. Projekt powoływał nowy kanon twórców ważnych dla polskich artystów, a pojęcie remiksu od tego czasu zaczęło oznaczać prace podejmowane w obrębie dzieła innego artysty, mające na celu prezentację własnego ujęcia i umiejętności.

Jednocześnie stworzono teoretyczną ramę projektu, wydając książkę *RE//MIX. Performans i dokumentacja* pod redakcją Tomasza Platy i Doroty Sajewskiej (Sajewska, Plata: 2014). W zbiorze tym znalazły się zarówno teksty twórców biorących udział w projekcie, jak i teoretyków performansu i tańca. W publikacji remiks potraktowany został jako heterogeniczne dzieło zbudowane z kawałków obiektów, którego działanie można określić jako pracę z pamięcią danej społeczności. Zaproponowany w książce sposób rozumienia efektu remiksowania każe myśleć o znanych ze sztuk plastycznych wizualnych kolażach, w których celem jest rozpoznanie wykorzystanych fragmentów. Po raz kolejny w tym rozumieniu remiks nie oznacza zatem niczego więcej, niż powiedziano na gruncie literatury intertekstualnej oraz postmodernistycznego korzystania z produktów kultury masowej. Wynika to przede wszystkim z traktowania kultury didżejskiej, praktyki remiksowania jako ahistorycznych kategorii i pomijania niezwykle istotnego dla mojego rozumienia remiksu rozwoju technologii.

Rozumienie remiksu zaproponowane przez Burzyńską oraz twórców projektu w komunie//warszawa odwołuje się do doświadczenia lat dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy postać DJ-a oraz jego techniki zysały status działania artystycznego. Wtedy też pojawił się termin kultury didżejskiej (zob. Cox, Warner 2010: 409), której teoretycy traktowali remiks jako jedno z wielu działań postmodernistycznych. W ujęciu zaproponowanym w polskiej teatrologii na dalszy plan schodzi wymiar społeczny oraz konsumpcyjny funkcjonowania remiksu. Problem, jaki chciałabym zasygnalizować, wynika z konsekwencji wykorzystania pojęcia o proveniencji inżynierskiej, powstałego jako taktyka twórczego przetworzenia danego produktu, do określenia strategii twórczej.

Tymczasem remiks stanie się pojęciem przydatnym dla performatyki jedynie w momencie, kiedy uświadomimy sobie, że oryginalne dzieło, postać artysty, relacja performer–odbiorca tracą rację bytu w analizie zainspirowanej kulturą didżejską. Przetworzenie istniejącego nagrania stanowi taktykę wobec zmiany paradygmatu tworzenia muzyki związanej z rozwojem technologii reprodukcji dźwięku. Zatem remiks jest rezultatem zastąpienia umiejętności wykonania danego utworu możliwością jego odtworzenia i stanowi część praktyk społeczeństwa kształtujących się wobec produktu i produkcji masowej. Wykorzystując to pojęcie, należy uwzględnić określone zmiany paradygmatu tworzenia dzieła oraz jego funkcjonowania w obiegu kultury. Postaram się je krótko omówić w kilku punktach.

1. W wypadku kultury masowej, wytworzonej dzięki technologii reprodukcji, dostęp do dzieła staje się łatwiejszy i odbiorca może decydować o kontekście odtworzenia danego utworu. Dzieło przestaje funkcjonować w dycho-tomicznym podziale na kulturę wysoką i niską, ponieważ kontekst (miejsce wykonania, sytuacja) przestaje definiować jego przynależność do określonej grupy odbiorców. Walter Benjamin w słynnym esej *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* pisał o przybliżeniu dzieła odbiorcy, który mógł słuchać utworu w domowym zaciszu, programując swój sposób słuchania, jako dogłębnej zmianie praktyk tworzących kulturę (Benjamin 1975). Chris Cutler wskazuje na tę zmianę paradygmatu odbioru muzyki, twierdząc, że praktyka samplowania to rodzaj twórczej konsumpcji, zaś „tworzenie muzyki nie było w tym układzie niczym więcej niż krytyczną konsumpcją – empiryczną działalnością typu «wybierz coś i wmiksuj»” (Cutler 2010: 195). Osoba tworząca remiks, czyli DJ, istnieje dla zbiorowości jako jej część, czyli jako jeden spośród wielu masowych konsumentów – wybiera on utwory do przetworzenia, selekcjonuje materiał i ponownie przedstawia odbiorcy. Umiejętność doboru oraz dotarcia do danego materiału czyni go „idealnym konsumentem” (Ross, Owen, Moby, Knuckles, Cooper 1995: 72). Działanie to podważa tym samym relację twórca dzieła (artysta) i odbiorca na rzecz od-tworzenia. Jest to możliwe dzięki szerokiemu dostępowi do dzieła, zależnego przede wszystkim od możliwości zakupu produktu, a nie od nabytych oraz usankcjonowanych instytucjonalnie umiejętności. Remiks z tej perspektywy staje się efektem wy-

boru odbiorcy, który odtwarza dany utwór na określonym sprzęcie, w danej sytuacji, programując swoje tu i teraz.

2. Materiał, na jakim pracuje DJ, w punkcie wyjściowym jest już fragmentaryczny, ponieważ każdy utwór muzyczny stanowi miks kilku ścieżek dźwiękowych. Jednocześnie w nagraniu dźwiękowym nie istnieje oryginał jako taki – zwykle nazywa się w ten sposób wypuszczoną na płytę jedną z wielu wersji, którą określa się mianem *master*. Utwór podczas procesu produkcji zostaje dostosowany do nośnika; zdarza się, że dane nagranie musi zostać spowolnione, aby – już wydane na winylu – miało właściwą prędkość podczas odtwarzania. Wskazanie na przekształcenia oraz wielość tego, co chcielibyśmy nazwać jednym utworem artysty, realizuje postulat Benjamina dotyczący technologii reprodukcji, związany z utratą auratyczności przez dzieło, istniejące jedynie w formie kopii bez oryginału:

[...] techniczna reprodukcja dzieła sztuki po raz pierwszy w dziejach świata emancypuje je z pasożytniczego bytu w rytuale. Reprodukowane dzieło sztuki w coraz większym stopniu staje się reprodukcją dzieła sztuki, już w swym założeniu obliczonego na możliwość reprodukcji. Na przykład fotograficzna płyta umożliwia wielość odbitek; pytanie o autentyczną odbitkę nie ma sensu. Lecz z chwilą, gdy kryterium autentyczności produkcji artystycznej zawodzi, funkcja sztuki ulega przeobrażeniu. W miejsce oparcia w oryginale znajduje się oparcie w innej praktyce, a mianowicie – w polityce (Benjamin 1975: 70).

Polityczność można odczytywać tu jako kontekst przedstawienia oraz strukturę dystrybucji, która określa znaczenie przedmiotu oraz jego wpływ na odbiorcę. W tym kontekście wskazanie na praktyki DIY (Do-It-Yourself), czyli ważne chociażby dla ruchów punk działania opierające się na wykonywaniu samemu całego procesu technologiczno-dystrybucyjnego, pozwala myśleć o remiksie jako próbie wytworzenia własnej tożsamości w społeczeństwie kapitalistycznym. Z tych powodów mówienie o dziele wspierające opozycję sztuki wysokiej i niskiej przestaje mieć rację bytu wobec skupienia się na przemawianiu systemów produkcji, określonych produktów przez grupy społeczne, czy też dokładniej – grupy zainteresowań tworzące się wokół pożądanego produktu.

3. Josette Féral proponuje zdefiniować recykling jako działanie wykorzystujące materiały, które „zakończyły swój cykl życiowy przed zaistnieniem jako element dzieła sztuki” (2010: 37). Odbiorca ma rozpoznać źródło wykorzystanych form oraz skupić uwagę na akcie przetworzenia materiału, czyli drodze od pierwotnego kontekstu do nowego znaczenia. Wykorzystane materiały są śmieciami, czyli elementami, które skończyły spełniać swoją pierwotną funkcję, a rozpoznawalna heterogeniczność dzieła stanowi zasadniczy element odbioru. Przyjemność percepcyjna polega na rozpoznaniu elementów i ich pierwotnej funkcji, aktu przetworzenia śladów, czy też resztek, w dzieło sztuki. Obecność przedmiotów, które „zakończyły swój cykl życiowy”, powoduje jed-

nocześnie u odbiorcy poczucie przemijania. Uwidocznienie materiału źródłowego przypisywane jest komercyjnym DJ-om, którzy otrzymują od artysty utwór jako osobne ścieżki dźwiękowe, aby je zmiksować. Słuchamy utworu muzycznego, w którym wykorzystane dźwięki (często nadal obecne w obiegu kultury) oraz odgłosy (niemające nic wspólnego z instrumentami) zgrywają się, tworząc spójne dzieło. Sample niekiedy są pięciosekundowym fragmentem utworu, a rozpoznanie pierwotnego kontekstu jest niemożliwe przy tak małym kawałku nagrania. W gestii DJ-a pozostaje decyzja, czy wykorzystane próbki będą rozpoznawalne (Cutler 2010: 199), czy posłużą jedynie do wywołania wrażenia znajomości, ponieważ celem nie jest nawiązanie do konkretnego obiektu. Próbkę zestawioną przez DJ-a docierają do nas jako organiczna całość, a poszczególne elementy pozostają ze sobą w harmonii. Wydane w formie płytowej remiksy towarzyszą utworom pierwotnym – muszą zarówno je przypominać, jak i rekombinować w nowy sposób. Jednocześnie strategie remiksowania przede wszystkim zależą od nośnika – winylu, CD lub pliku cyfrowego. Przykładowo, używający płyt winylowych DJ-e nie mają technologii umożliwiającej ich smpłowanie i dysponują jedynie ograniczonymi możliwościami wpływu na nagranie. Z tych powodów częściej mówi się o twórcach remiksu jako inżynierach (Bożek 2015) lub performerach (Stasiowska 2012: 64) przedstawiających daną muzykę na potrzeby tu i teraz oraz dostosowujących ją do potrzeb pewnej wspólnoty.

4. Działanie remiksowania podaje w wątpliwość własność autorską nagrań. Od lat siedemdziesiątych XX wieku pozwy i walka wytwórni z DJ-ami wiążą się z trudnością określenia granic działania prawa autorskiego w odniesieniu do dźwięku (najczęściej prawa autorskie chronią wybrane sekwencje akordów i nut [Cutler 2010: 8]) medium przekazującego muzykę. Philip Auslander w książce *Liveness*, analizując wpływ mediatyzacji na dzieła teatralne oraz performans, wskazuje, że dzieło objęte prawem autorskim stanowi kopię, czyli nagranie danego zdarzenia (2008: 147). Do 1975 roku jedynie tekst, partytura, notatki były objęte prawem autorskim, ponieważ wykonanie utworu wydawało się zdarzeniem niemożliwym do powtórzenia. Ustanowienie w 1976 roku Copyright Act doprowadziło jednak do objęcia ochroną nagrania danego wykonania (nagrania utworu), co spowodowało, że status dzieła uzyskała jego kopia zachowana na trwałym nośniku. Wymiar prawny, czy też szerzej rozumiana polityczność, o której pisał Benjamin, wytwarza nowe taktyki twórcze wobec produktów, takie jak „plądrofonia”, którą Chris Cutler definiuje następująco:

Muzyka plądrofoniczna stawia postulat przywłaszczania sobie – na zasadzie surowca – nie tylko cudzych melodii czy stylów, lecz również gotowych nagrań! Oferuje medium, w którym – w niezgodzie z postawą twórczą muzyki artystycznej, to jest *creatio ex nihilo* – powstawanie rzeczy muzycznej, jej rozwój i tożsamość można stwierdzić przez samo słuchanie (Cutler 2010: 182).

Taktyka twórcza opisana przez Cutlera ujawnia zmiany, jakim uległ sposób definiowania procesu produkcji dzieł artystycznych, oraz zasady, na jakich dana twórczość dociera do odbiorcy. Współcześnie problem praw autorskich dotyczy zarówno muzyki, dzieł teatralnych, jak i wizerunku, opierając się na strategii zawłaszczenia przedmiotu przez określoną instytucję (bardzo często artysta tworzący dane dzieło nie posiada do niego praw). W analizie odwołującej się do politycznego aspektu dzieł kultury konieczne staje się więc uwzględnienie władzy, jaką dana instytucja ma nad dziełem, oraz ograniczeń z tego wynikających.

Jak zatem wynika z powyższego zestawienia, pojęcie remiksu jest *de facto* czubkiem góry lodowej paradygmatycznych zmian tworzenia dzieła oraz jego funkcjonowania jako produktu w obiegu kultury. Można tę kulturę określić mianem śmietnika ze względu na łatwy dostęp do dzieł oraz zniesienie ograniczeń odbiorczych poprzez kategoryzację i ekskluzywność miejsc odbioru muzyki. Teoretycy kultury didżejskiej wskazują, że wraz z rewolucją cyfrową i dostępem sieciowym do produktów odbiorca sam decyduje o sposobie percepcji dzieła. Może na przykład oglądać uznawane za część kina artystycznego (i wysokiej kultury) filmy Ingmara Bergmana, wyłączając ich ścieżkę dźwiękową i słuchając płyty popowej artystki Rihanny i nie odczuwać przy tym żadnego dysonansu. Jednocześnie cel wykorzystania danego utworu nie musi się opierać na odczytywaniu dzieła poprzez kontekst źródłowy. Płądrofonia wynika z uznania, że rekombinacja, przejęcie może ulepszyć dany obiekt, stanowiąc formę genialnej kradzieży, która wytwarza wrażenie, że zawsze było się właścicielem danego dzieła. Za przykład takich praktyk w przestrzeni działań performatywnych można uznać spektakl *TO* Marty Ziółek przedstawiony w ramach VII edycji MAAT FESTIVAL w 2015 roku, skupiony wokół postaci Tadeusza Kantora. Choreografka brała w 2011 roku udział we wspomnianym cyklu *RE//MIX* komuny//warszawa i w spektaklu pokazanym w krakowskiej Cricotece wykorzystała właśnie taktykę płądrofonii innych dzieł. Oglądając jej spektakl, można dostrzec fragmenty choreografii z teledysków Justina Biebera, nagrania utworów popowych, do których wykonawcy robią lip-sync. Ziółek odwołuje się do kantorowskiego pojęcia przedmiotu najniższej rangi oraz sztuki wykorzystującej obiekty *ready-made*, aby zaktualizować te koncepcje w przestrzeni sztuki podlegającej zasadom kapitalizmu. Wskazuje, że podobnie jak nagranie muzyki stało się produktem do sprzedaży, tak choreografia może się stać przedmiotem wymiany handlowej, obiektem do konsumowania. Uświadczenie sobie źródeł zapożyczeń nie prowadzi jednak do zrozumienia sensu spektaklu, który ukazuje sposób, w jaki dane działanie zostaje uprzedmiotowione. Wykonywana choreografia i wykorzystane utwory powstają w rezultacie „genialnej kradzieży”, którą wykonawcy nazywają mianem „tego”, Ziółek przejmuje na własność ukradzione elementy kultury (spektakl pozostaje jej dziełem) poprzez sposób ich rekombinowania i ponownej prezentacji jako spójnego dzieła. W tym i podobnych przypadkach, wykorzystując pojęcie re-

miksu, skupiamy się nie tyle na wykorzystanym materiale, ile na sposobie jego prezentacji, rekombinowaniu i wytworzonej w dany sposób sytuacji.

*Autorka pragnie podziękować za wsparcie merytoryczne Karolinie Marut alias Olivia, współtworzącej kolektyw Chrono Bross, oraz kolektywowi didżejsko-producentkiemu Radar.*

## Literatura cytowana

- Auslander 2008: Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, New York 2008.
- Benjamin 1975: Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936) [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- Bożek 2015: Jakub Bożek, *Wywiad: Eltron John*, „Red Bull Music Academy”, 17.08.2015, <http://www.redbull.com/pl/pl/music/stories/1331741647278/wywiad-eltron-john>, dostęp: 23.10.2016.
- Burzyńska 2010: Anna R. Burzyńska, „Trylogia” w skali molowej, „Didaskalia” 2010, nr 97/98, s. 21–26.
- Cox, Warner 2010: Christoph Cox, Daniel Warner, *VIII: Kultura didżejska. Wprowadzenie*, przeł. Julian Kutyla [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* (2004), red. Christoph Cox, Daniel Warner, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 409–412.
- Cutler 2010: Chris Cutler, *Plądrofonia*, przeł. I. Socha [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* (2004), red. Christoph Cox, Daniel Warner, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 179–205.
- Féral 2010: Josette Féral, *Odpadki i zagadki: od Momy Lisy do Rambo* (2010), przeł. Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski, „Didaskalia” 2010, nr 95, s. 36–42.
- Miller 2010: Paul D. Miller, *Algorytmy. Wymazywanie i sztuka pamięci*, przeł. Julian Kutyla [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* (2004), red. Christoph Cox, Daniel Warner, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 431–440.
- Sajewska, Plata 2014: *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. Dorota Sajewska, Tomasz Plata, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Ross, Owen, Moby, Knuckles, Cooper 1995: Andrew Ross, Frank Owen, Moby, Frankie Knuckles, Carol Cooper, *The Cult of the DJ. A Symposium*, „Social Text” 1995, nr 43, s. 67–88.
- Stasiowska 2012: *Right Here, Right Now – performatywność występu DJ-a w klubie*, „Didaskalia”, październik 2012, nr 111, s. 63–69.

## Literatura polecana

Bill Brewster, Frank Broughton, *Last Night a DJ Saved My Life. History of the Disc Jockey*, Grove Press, New York 1999.

Ben Neill, *Pleasure Beats. Rhythm and the Aesthetics of Current Electronic Music*, „Leonardo Music Journal” 2002, nr 12, s. 3–6.

Ulf Poschart, *DJ Culture*, Quartet Books, London 1998.

*Poza rejestrem. Rozmowy o muzyce i prawie autorskim*, red. Antoni Michnik, Izabela Smelczyńska, Fundacja Nowoczesna Polska, Warszawa 2016.

*Remiks – teorie i praktyki*, red. Michał Gulik, Paulina Kaucz, Leszek Onak, Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, Kraków 2011.